

**Метадискурс русской музыкальной культуры: выпуск № 8.  
Телевизионный фильм «Мысли вокруг премьеры»: по прошествии  
времен**

**Metadiscourse of Russian Musical Culture: Issue 8.  
The television film «Thoughts around the premiere»: After the passage  
of time**

**От редакции**

Дорогие друзья!

**М**ы продолжаем экспериментировать с подачей архивных материалов. В нашей рубрике «Метадискурс русской культуры» уже печатались неопубликованные интервью (выпуск № 1: беседы с Р. Леденёвым и Э. Денисовым о Веберне, № 5: воспоминания Ф. Караева о К. Караеве), стенограмма заседания АСМ (№ 2), извлеченные из архивов письма (А. Вустина — В. Екимовскому и А. Шнитке — Ф. Караеву в № 4 и № 7), юношеский альбом («Коричневая тетрадь» А. Вустина, № 4), коллекция фотографий из архива М. В. Карасёвой (№ 6, к юбилею А. С. Соколова).

Но нынешний выпуск — архиособенный! Дело в том, что он совпал с событием огромной культурной значимости — открытием Rutube-канала Общества теории музыки<sup>1</sup>. Собственная медиаплатформа позволит вывести деятельность нашего Общества на новый уровень: отныне все заседания, выступления на конгрессах ОТМ и многие другие события будут иметь свою площадку, которая позволит профессионалам и всем любителям музыки стать виртуальными участниками нашей работы. Впрочем, демократизация деятельности и достижение полной прозрачности — самое простое и очевидное.

Журнал ОТМ неоднократно доказывал, что является проводником новейших идей в музыкознании — будь то работы по теории композиции или изыскания в области истории музыки. Однако сегодняшняя ситуация в музыкальной культуре такова, что многие опусы современных композиторов уже не вмещаются в лоно имманентно музыкальной системы и, соответственно, аудиотрансляции. Распространение мультимедийных жанров изменило не только музыкальный язык, оно требует изменения и метаязыка, каковым является музыковедение. В этой ситуации появление нашего канала может сыграть судьбоносную роль в исследованиях природы и бытия мультимедийных

---

<sup>1</sup> <https://rutube.ru/channel/66752515/>.

композиций, в которых в едином ансамбле выступают музыка, видеоряд, текст, анимация, графика, интерактивные элементы, новейшие программные технологии. О расширении возможностей деятельности Общества, и в том числе об усилении влияния на жизнь российского музыковедческого сообщества в целом, рассказывает в приветственном слове К. В. Зенкин, член Совета ОТМ, проректор по научной и воспитательной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского<sup>2</sup>.

То же самое можно сказать и об исследованиях киномузыки. Теперь у авторов Журнала Общества теории музыки появится возможность иллюстрировать на канале отдельные положения своих статей.

С особой гордостью сообщаем, что первым материалом, получившим жизнь на канале ОТМ, оказался фильм «Мысли вокруг премьеры», который по прошествии времен сам стал вехой в истории отечественной музыкальной культуры<sup>3</sup>. Размещение этого фильма на канале ОТМ, сопровождение текстовым материалом в рубрике «Метадискурс русской культуры» демонстрирует не просто новый в истории Журнала ОТМ формат подачи материала, но и рождение в отечественном музыкознании нового для нас жанра мультимедийного «симбиоза».

Идея снятого почти полвека назад фильма принадлежала совсем еще молодому музыковеду А. С. Соколову. Замысел был таков: собрать композиторов и поговорить с ними о насущных проблемах музыкальной культуры того времени (и того государства, из которого мы все родом). Мы не будем пересказывать содержание фильма, читатели (а теперь уже и зрители) смогут ознакомиться с ним на канале самостоятельно.

Редколлегия журнала сочла чрезвычайно интересным поговорить с А. С. Соколовым о тех же самых проблемах, что обсуждались тогда: какие из них спустя несколько десятилетий остались нерешенными, какие трансформировались до неузнаваемости, какие сошли на нет. Таким образом осуществилась редкая возможность на протяжении нескольких десятилетий лицезреть процесс развития культуры в одной и той же исторической локации, полностью поменявшей идеологическую составляющую.

Интерес к этому материалу связан не только с фильмом и интервью. Раскроем «нерукотворную» смысловую подоплеку содержания данного выпуска. Как и любое «ваковское» издание, мы предвараем публикацию материала анонимным рецензированием. У одного из рецензентов впечатление от интервью с А. С. Соколовым было настолько сильным, что дежурный отзыв превратился в глубокую и оригинальную интерпретацию-размышление о судьбе отечественной культуры. Факт, может, и рядовой, но в нашем случае — неординарный. Уникальность его в том, что автор рецензии, М. В. Карасёва, не видела фильм и оценивала только интервью. Выводы, к которым пришла Марина Валериевна, весьма показательны. Выяснилось, что темы, которые по замыслу интервьюера (А. А. Амраховой) должны были стать отсветом проблем, затрагиваемых в фильме, абсолютно не вторичны, оригинальны и характеризуют наше время так же хорошо, как в свое время и свое время — фильм. Эта интеллектуальная метаморфоза

<sup>2</sup> <https://rutube.ru/video/b51f66514d5148123deaeb4cf76a60e3/?r=wd>.

<sup>3</sup> <https://rutube.ru/video/b56616439b8b3052e7867f508d981eac/?r=wd>.

показалась нам предельно любопытной, поэтому мы включили в Метадискурс и материал Карасёвой. Текст, отнюдь не будучи «рефлексией на рефлексию», конечно же, перерос по своим масштабам узкие рамки типового жанра рецензии. А у читателя появилась возможность еще раз убедиться в том, насколько каждое событие, как будто бы привязанное к своему времени, уникальное само по себе, характеризует и мир, в котором мы живем, и людей, которые его творят.

А. Амрахова

**Александр Сергеевич Соколов**

[rectorat@mosconsv.ru](mailto:rectorat@mosconsv.ru)

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, ректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Alexander S. Sokolov**

[rectorat@mosconsv.ru](mailto:rectorat@mosconsv.ru)

Dr. Habil. in Art Studies, Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor, Head of the Music Theory Department, Head of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

**Анна Амраховна Амрахова**

[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@hotmail.com)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

**Anna A. Amrakhova**

[amrahovaaa54@hotmail.com](mailto:amrahovaaa54@hotmail.com)

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Research Analytics Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

## **О телевизионном фильме «Мысли вокруг премьеры»**

*(С Соколовым А. С. беседует Амрахова А. А.)*

### **Аннотация**

В интервью А. С. Соколов вспоминает время создания телевизионного фильма «Мысли вокруг премьеры» и некоторые сопутствующие творческому процессу подробности. Главной целью беседы является сопоставительный анализ двух временных срезов полувековой истории отечественной музыкальной культуры: 1970-х годов XX века и первой четверти XXI века. Основным интерес представляют размышления о том, что изменилось в отечественной культуре «по прошествии времен», какие проблемы актуальны и по сей день. Беседа, вторя основным сюжетным поворотам телефильма, развивается словно в параллельном русле анализа взаимоотношений композитора и исполнителя — в XXI веке к ним добавляется оформитель — и новых (для того времени) способов организации музыкального дискурса.

### **Ключевые слова**

А. С. Соколов, В. А. Екимовский, Н. Н. Сидельников, Е. О. Фирсова, Д. Н. Смирнов, М. Г. Коллонтай, А. С. Караманов, русская музыка второй половины XX — первой четверти XXI веков

## **The television film «Thoughts around the premiere» After the passage of time**

*(A. S. Sokolov is interviewed by A. A. Amrakhova)*

### **Abstract**

In the interview, A. S. Sokolov recalls the time when the television film «Thoughts around the premiere» was created, as well as some details related to the creative process. The main goal of the interview is to compare two time periods in the half-century-long history of Russian musical culture: the 1970s of the 20th century and the first quarter of the 21st century. The focus is on reflecting on what has changed in Russian culture over time and what issues are still relevant today. The conversation, echoing the main plot twists of the TV movie, develops as if in a parallel line of analysis of the relationship between the composer and the performer — in the 21st century, the role of the designer is added to the relationship between the composer and the performer — and new (for that time) ways of organizing musical discourse.

### **Keywords**

A. S. Sokolov, V. A. Ekmovsky, N. N. Sidelnikov, E. O. Firsova, D. N. Smirnov, M. G. Kolontay, A. S. Karamanov, Russian music of the second half of the 20th century to the first quarter of the 21st century

**— Первый вопрос — об истории создания фильма «Мысли вокруг премьеры»<sup>4</sup>: кому пришла в голову идея и как она была реализована, кто помогал, каким образом все завертелось? По советским меркам это был немаленький проект.**

— Я познакомился с людьми телевидения, принимая участие в подготовке фильмов — к тому времени их было уже два, а может быть, и три — о моем деде, о Соколове-Микитове. Фильмы получились разные, к одному из них я еще и сам подбирал музыку. В кинопроектах приняли участие Владимир Солоухин, Михаил Дудин, Олег Волков, Владимир Лакшин — в общем, люди были очень интересные и знающие, о чем они говорят.

Вскоре возникла мысль: «А может быть, и о музыке что-то сделать»? Мне пришла в голову идея, как вызвать интерес уже первыми кадрами, с тем чтобы потом удержать его до конца. Тогда появилась задумка создать цикл связанных сквозной темой новелл, которые при этом были бы непохожи друг на друга. Объединять все должен был, конечно, жанр диалога.

Я очень заботился о том, чтобы встреча была подготовленная и с каждым из композиторов обсуждал в неформальной обстановке то, о чем пойдет речь, вытягивая, так сказать, будущие соло. Они знали, кто соберется за столом. И я уже просто воспользовался Рузой, где композиторы и так все жили. Потом, когда они

---

<sup>4</sup> <https://rutube.ru/video/b56616439b8b3052e7867f508d981eac/?r=wd>.

увидели своих собеседников, стало сразу понятно, что не все друг другу особенно близки. И кто-то, так сказать, надулся.

Я начал писать беседы и понимаю: не получается. То есть вот никак. И тогда я сказал: «Давайте сделаем перерыв». Зашли в буфет, я коньячку всем налил, потом пошли опять работать, и тут началось! И уже сцепился Сидельников с Витей Екимовским (еще там вырезали сколько!). Я сидел, и, с одной стороны, радовался, а с другой — думал: «Все-таки надо цензуру свою внутреннюю тоже как-то включить».

**— Возьму на себя смелость напомнить Вам слова, которыми заканчивается фильм: «“Мысли вокруг премьеры” побудили нас задуматься о некоторых аномалиях современной ситуации в музыке, и следует ли видеть в них норму завтрашнего дня, время покажет». Что же показало время?**

— Я сейчас вспомнил фразу Юрия Николаевича Холопова: «Что такое хроматика? Это диатоника завтрашнего дня». Вот такая аналогия.

Безусловно, конечно, очень многое нормализовалось, если только осторожно пользоваться этим словом, потому что поиски, которые раньше были обречены на недосказанность, досказываются. В подобном случае я употребляю слово «договаривание». На мой взгляд, эта арка простирается на более далекое пространство и время, то есть сейчас очень интересно досказывается то, что было в начале века. У итальянских футуристов, например, да и у наших также, — это связанность с театром, прежде всего.

А то, что происходило в пределах одного поколения, сложнее понять — много индивидуальных превратностей судьбы. У нас были случаи, когда композитор по окончании консерватории начинал ставить на своих нотах «опус 1». Это Николай Николаевич Каретников. Он говорил, что все, чему его *не научили*, он стал постигать самостоятельно; в основном это было связано с нововенцами, и он очень хорошо освоил их язык. Но это уже превратности судьбы определенного поколения и определенных людей, в этом поколении себя обнаруживавших.

Что стало с нормой? Видимо, она потеряла некоторые ограничительные пределы. И очень жаль, потому что новую «норму», наверное, искать не надо. В любом искусстве, и это давно сформулировано, нормой является самоограничение. Только на основе принятого внутреннего табу и начинается настоящее творчество.

Мы с Вами уже записывали одну беседу, которую я озаглавил «Печально я гляжу на наше поколенье»<sup>5</sup>. Не хотелось бы повторяться, но договорю: конечно, обретение новых впечатлений от современного искусства происходит не только в печали. Тем не менее, есть и подобное эмоциональное ощущение. Это граничащее с сожалением чувство относится не только к самому искусству, но и к поколению, которое утратило нечто значимое — и в способности воспринимать, и в умении творить.

С другой стороны, нельзя не отметить, что образование стало другим. Мы сейчас очень многому учим молодежь, которая имеет право этим не

---

<sup>5</sup> См. Амрахова А. А. Соколов А. С.: Печально я гляжу на наше поколенье!.. // Журнал Общества теории музыки, 2023. № 1 (41). С. 11–22. [https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023\\_1\\_%2841%29\\_2\\_Sokolov\\_Generation.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf).

воспользоваться, но не имеет права сказать: «Не знаю и знать не хочу». Эта норма действительно дорогого стоит, потому что в моем поколении было все абсолютно не так.

— **Очень внимательно посмотрела фильм и пришла к выводу, что само название — «Мысли вокруг премьеры» — это постоянно меняющийся ракурс видения проблем в музыкальной культуре Советского Союза.**

— Да, конечно.

— **По тематике фильм всеобъемлющий, «преьера» — только зачин, инициирующий разговор об очень серьезных явлениях. Начнем с ситуации «наоборот» — с проблемы отсроченных премьер. В. А. Екимовский, скажем, сетовал на то, что, если бы он вовремя услышал, как звучат его симфонические произведения, может быть, его судьба сложилась бы по-другому. По его словам, он «вынужден был писать камерную музыку».**

— Да, он это неоднократно говорил, и не только в этом фильме.

— **Я знаю еще одну точку зрения — композитора, который, как он сам выражается, «кормится карандашом». Это живущий во Франции А. С. Раскатов, он неоднократно говорил: «Как это ужасно — писать музыку на заказ». Потому что такой ситуации, как в Советском Союзе, когда можно было «писать в стол», то есть «совершенствовать» — не совершенствовать, а просто удовлетворять какие-то свои творческие фантазии, — на Западе не было, художник был этого лишен. Только на заказ, только в срок, и никого не касается, больной, здоровый, что с тобой случилось — ты должен сдать эту музыку. Конечно, в такой ситуации на-гора удерживать каждый раз самую высокую планку, по-моему, едва ли возможно. Да и сам Раскатов, кажется, с ностальгией вспоминает времяпровождение в Рузе, когда композиторы писали музыку по велению сердца, а не на заказ. Как это было здорово, что-то неповторимое и невозможное ни в одной стране мира. То есть «писание в стол», сама эта ситуация, наверное, все-таки не лишена положительных моментов?**

— Безусловно, собственно говоря, примеров-то очень много, на наше поколение как раз выпало счастье обретения того самого, что писалось в стол. Достаточно вспомнить толстые журналы времен Твардовского, допустим, когда «Новый мир» опубликовал «Котлован» Андрея Платонова<sup>6</sup>, когда в журнале «Москва» двумя десятилетиями ранее прочитали «Мастера и Маргариту» М. Булгакова.

Очень хорошо помню этот журнал. Роман «Мастер и Маргарита» был опубликован в 1966 году<sup>7</sup> и фактически открылась очень большая перспектива —

---

<sup>6</sup> Написанная в 1930 году повесть А. Платонова «Котлован» была впервые опубликована в шестом номере журнала «Новый мир» за 1987 год.

<sup>7</sup> М. А. Булгаков работал над романом с 1928 по 1940 годы. Первая публикация романа в сокращенном виде была осуществлена в журнале «Москва» в 1966–1967 годах с предисловием Константина Симонова и послесловием Абрама Вулиса.

не только читательская, но и исследовательская. У меня это происходило так: сначала я прочел роман; потом вышла статья Владимира Яковлевича Лакшина (а Лакшин был замечательным филологом и литературоведом из ближайшего окружения Твардовского, — он проанализировал «Мастера»<sup>8</sup>), и я тут же прочел роман второй раз, это был совершенно другой «Мастер». И потом я себя к этому приучил: после того, как вышла книга Ю. Лотмана о Евгении Онегине<sup>9</sup> и комментарии В. Набокова<sup>10</sup> к этому же произведению, я прочел роман заново — и это был другой «Евгений Онегин». Все это было, можно сказать, уделом того поколения, которое открыло для себя все написанное и лежавшее в столе. И слава Богу, что не все рукописи сгорели, но тем не менее...

В музыке, наверное, это было не столь очевидно, хотя я помню, как в первый раз исполняли Четвертую симфонию Шостаковича. Сколько она пролежала!<sup>11</sup> А как она воспринималась уже после того, как мы знали и Пятую, и Шестую! Это совершенно особая культурологическая ситуация, когда сказать, как бы было лучше — нельзя. Сослагательное наклонение тут не годится. Вот так произошло: что-то искажая, что-то и высвечивалось.

И сетование на то, что «государство не кормит», оно же было! А когда прекратили работу закупочные комиссии Союза композиторов и Министерства культуры, сколько было по этому поводу негодования! Так что сидеть на двух стульях — это дело не очень удобное.

А забвение на самом деле очень обидно. Когда Николай Николаевич Сидельников написал свою «Литургию»<sup>12</sup> и, в общем, понял, что ее не исполняют, мы с ним много говорили на эту тему. Вот это — трагедия, поскольку это был уже реализованный и обреченный на большую-большую паузу замысел.

**— Я с Вустиным затронула эту тему, заговорив об опере «Поцелуй дьявола», партитура которой тоже пролежала «в столе» тридцать лет, и задала ему сакраментальный вопрос: «А вот что было бы, если?.. Не жалеете?» И он ответил: «Я не жалею, потому что тогда бы, тридцать лет назад, наверное, ее бы не смогли так сыграть и поставить». То есть какие-то ситуации, когда идея должна созреть, что ли, не только у композитора, но...**

**— Но и у исполнителей, конечно. Это напрямую связано со спецификой той или иной жанровой сферы, потому что музыка для театра — это совершенно другая**

---

<sup>8</sup> Имеется в виду: Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова // М. А. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 5–68.

<sup>9</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.

<sup>10</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Владимир Набоков; пер. с англ. [Е. М. Видре]. СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд [1998]. 924 с.

<sup>11</sup> Симфония № 4, до минор ор. 43 была написана Дмитрием Шостаковичем в 1934–1936 годах. Премьера состоялась в 1961 году в Москве.

<sup>12</sup> Литургия Св. Иоанна Златоуста (Литургический концерт) для 5-голосного смешанного хора в двух ораториях была создана в 1988 году к 1000-летию крещения Руси. Впервые исполнена в январе 1990 года Ленинградской Государственной хоровой капеллой им. Глинки под управлением Вл. Чернушенко на фестивале хоровой музыки в Москве, в Большом зале Московской консерватории.

ипостась. Допустим, «Тиль Уленшпигель» Каретникова — это тоже замечательное сочинение, но ни один театр не позволил бы взять его, как штангу на плечи. В случае с миниатюрами было больше возможности понадеяться на солиста, который на свой страх и риск, может быть, на гастролях, далеко от всевидящего ока руководящего органа исполнил бы что-то, и таких примеров было много.

— Мне как-то показывали либретто оперы «Капитанская дочка», где Маша была, как теперь принято говорить, девушкой с низкой социальной ответственностью. Мое провинциальное происхождение не смогло переварить эту информацию. Это как так?

— Автор опередил события, потому что сейчас это норма. Что такое норма? К сожалению, иногда это штамп. В театре так и происходит, что любая норма тут же начинает восприниматься как штамп, который надо преодолеть. И вся история театра как история этого преодоления все еще продолжается.

— Но сначала-то аномалии превращаются в норму, а потом норма превращается в штамп.

— Совершенно верно. В 60-е годы в немецком городе Халле, еще в Демократической Республике, я увидел «Орфея и Эвридику», это было как раз в театре. Все выходили на сцену в пиджаках и в соответствующих головных уборах типа бейсболки. Но как на меня это тогда подействовало! Думаю: «Что же это такое вообще? Какая глубокая мысль тут, наверное, есть!» А теперь без этого просто нельзя. Вот и штамп.

— Мы плавно подошли к следующему сюжету, который я назвала бы «композитор — исполнитель». Супругами Смирновым и Фирсовой была высказана мысль о том, что у нас даже на «Московской осени» играют плохо, не сравнить с ситуацией на Западе, на Западе всегда играют хорошо. Мне кажется, что за это время у нас появились ансамбли, которые не умеют играть плохо. В этом плане какие-то подвижки у нас есть.

— Естественно, я сразу начинаю думать про «Студию новой музыки», и тут-то пример действительно хороший. С чего начиналась «Студия»? С полноценного академического образования. Мы сделали этот аспирантский ансамбль за чертой уже полученного диплома Московской консерватории.

— За чертой учебного процесса?

— Да, и поэтому была исключена профанация. Если человек не владел своим инструментом на уровне выпускника Московской консерватории, у него не было никаких шансов поступить в аспирантуру. А там очень многое начиналось заново, но с опорой на фундамент, который уже всегда держал, что называется, на высоте. И если так воспитывать ансамбль — тогда, действительно, из него может получиться коллектив международного уровня.

Еще необходимо учитывать ротацию — ведь из этого ансамбля очень многие уходили в московские оркестры на ведущие позиции, причем по всем специальностям! О чем это говорит? О том, что уходили они, конечно, по

материальным причинам, сохраняя при этом свой технический потенциал. И мы к этой ситуации тоже приножились, у нас было очень много концертов, где как приглашенные возвращались в ансамбль те самые аспиранты, кто был воспитан на этой сцене. Таким образом мы учитывали разные стороны жизни: и идеальную, духовную, и чисто материальную, суть профанную. Если так строить этот процесс, тогда, на самом деле, больше шансов создать коллектив европейского уровня.

А дальше эта сфера продолжала расширяться, возникали контакты с теми же зарубежными коллективами на Западе, где это было, собственно говоря, более распространено. Например, к нам приезжал «Ensemble Modern» — это же вообще, можно сказать, вершина в европейском искусстве. А студийцы на равных играли с ними! Вот это было уже очень существенно.

И потом, у нас все-таки был контакт с композиторами, которые очень многому научили. Особенно придирчиво к исполнению относился Эдисон Васильевич. Он не просто требовал тщательного раскрытия своего замысла, но и подсказывал, как это делать. Это еще одна грань.

— В продолжение этой темы — мне кажется, что сегодня дилемма «композитор — исполнитель» переросла в тандем «композитор — оформитель». Поясню свою мысль. Несколько лет назад в Нижнем Новгороде мои студентки-вокалистки хвалились, что на каникулах были в Москве и посмотрели мюзикл «Анна Каренина», который им очень понравился. Естественно, мой первый вопрос был:

— А кто автор? Композитор, в смысле.

— Мы не знаем.

— Я посетовала на то, «какие невнимательные девочки». Но подумала, ладно, их прощает то, что они вокалистки. Приезжаю в Москву, в метро вижу тумбу с афишей. «Анна Каренина. Мюзикл». Читаю. Все есть: продюсеры, режиссер, художник и так далее, а имени композитора — нет.

А вот свежий пример: на одном из последних заседаний АСМ Коля Попов показывал свое сочинение, которое называлось «Завод». Он увлеченно рассказывал (а мы все слушали, раскрыв рты), как это было сделано, как на заводе, который выпускает заглушки для атомных подводных лодок, смоделировал звук агрегатов, голоса крановщиц, а на экране, где это показывалось, все сверкало и горело. Работа была проделана колоссальная, это было видно невооруженным глазом. Закономерно возникает такой вопрос: в связи с нашествием мультимедийных жанров, может быть, роль композитора сегодня немножко стала иной, не определяющей в системе целого?

— В какой-то степени. И композитор к этому должен быть готов, поскольку среди рецепторов, так сказать, «воспринимающего» все-таки превалирует визуальное восприятие.

— Именно сейчас?

— Да, конечно. Я имею в виду мультимедийные жанры. И тут возникает как бы обратное отслеживание: «А что в это время делает музыка?» Но не «как

отражается музыка на экране». Это установочное представление, и, кстати говоря, Николай Попов воплощает это очень увлеченно, предлагает множество интересных решений.

Он получил в свое распоряжение не только Центр электроакустической музыки, но и выход на внешние контакты и, может быть, тут-то у него наиболее выдающиеся достижения.

То есть не келейное, так сказать, собеседование с компьютером, а именно творческие контакты. И, кстати, один из самых последних таких контактов отмечен Гран-при Московской премии. «Новая опера» получила Гран-при за «Свадебку» Стравинского, а что там сделал Попов? Фактически, он реализовал то, чего не сумел сделать Стравинский в начале века, а именно синхронизировать четыре механических пианолы. Тогда чисто технически не получилось. А Попов это сделал при помощи электронных средств спустя век, воплотив в жизнь идею, столь привлекательную для Стравинского.

**— Да, это было замечательно. Но ситуация в целом все-таки остается амбивалентной. Я не хочу сказать, что она настораживает, нет. Может быть, нам пора привыкнуть к ней.**

— Привычка, конечно, вторая натура, но, тем не менее, в данном случае привыкать бы не хотелось. Возвращаясь к «печальному взгляду на поколение», сравните первую четверть XX века и первую четверть XXI. Какая выше? Ясно, что тогда были какие-то декларативные моменты, очень многое было найдено, но не доведено, а сейчас, с одной стороны, досказывается многое, с другой — на этом и ставится точка.

**— В фильме был раздел с духовной музыкой, то есть «выход» в сферу веры.**

— Тут я был предельно аккуратен, многое бы мог еще добавить, но не стал этого делать, потому что у меня были очень доверительные взаимоотношения с людьми Церкви, и я знал их проблемы, их трудности. Когда музыка писалась в расчете на исполнение в храме, то практически никогда, за редкими исключениями, в церкви она не звучала. Николай Ведерников в этом отношении то самое исключение, ему это было дозволено. Но какую он музыку писал? Он писал согласно канону этой Церкви, никоим образом его не нарушая. Сам факт, что Ведерников как бы «подписал икону» можно трактовать как то, что он уже внес свое авторство, но это, собственно, и в живописи тоже было ересью до определенного периода.

А один из священнослужителей объяснял это очень интересно. Когда я задал вопрос: «Но почему? Ведь был же знаменный распев, а потом был партес. Было ли это революцией? Да, безусловно. Было ли это прививкой другой совершенно культуры? Да, безусловно. Возымело ли это положительный результат? Тоже да, хотя есть свои тонкости: что бы, например, из себя представлял знаменный распев, если бы он не был так отсечен, выдвинут в скиты раскольников? Вопрос сложный, тем не менее, почему сейчас не сделать этот шаг?»

И он мне ответил, что действительно очень многое резонирует в

окружающей жизни, приведя ассоциацию с неизменностью облачения священника. Он сказал: «В этом очень многое заложено. Потому что в Церковь приходят другие люди, принося с собой другие настроения, а выйти они должны если не воцерковленными, то по крайней мере уже дистанцированными от тех искушений, которые надо избегать. А что этому помогает? Неизменность убранства храма и неизменность облачения священника. Они должны чувствовать, что вот тут — вечное».

И поэтому те ограничения стилистического порядка в музыке, которые церковь декларирует в храме, имеют не искусствоведческие причины, но духовные. Судьба композитора, решившего связать свою жизнь с духовной музыкой, конечно, может быть не слишком радостна, но он должен быть к этому готов.

**— Буквально на прошлой неделе в Московской консерватории состоялась защита диссертации Павла Сергеевича Антонова на тему «Русская богослужебно-певческая культура начала XX века». И он вскользь сказал, что «Всенощная» Рахманинова — не богослужебная музыка. Что тут началось! «Ах, как же так!» А ответ был простой: это произведение даже у людей, которые слушают его в храме, вызывает восхищение и наслаждение, но не молитвенный настрой.**

Совершенно верно. Очень хорошо помню, как на богослужении в Афонском монастыре, куда я ездил много-много раз, и где вся служба идет на греческом языке, мне в знак уважения давали возможность вслух прочесть «Отче наш» и «Символ веры» на русском языке. И я читал эти молитвы так, как я и для себя их читаю, а мне потом игумен сделал замечание: «Вы послушайте, как у нас звучат эти молитвы».

В нашем обиходе это тоже присутствует, но воспринимается, я не скажу — негативно, но по крайней мере — странновато. Чтобы было понятно, что игумен имел в виду, поясню. Как у нас воспринимается фраза: «Бубнит, как пономарь». Ну конечно, плохо! А он «бубнит»-то правильно! Вот так и надо читать эту молитву для того, чтобы интонационным строем никоим образом не сужать и не расширять ее значение. Когда молитва читается именно так, аскетично, подобно монашеской одежде, ты внутренним слухом можешь ее проецировать на себя, на свою жизнь. Но когда начинаешь ее в какой-то степени декламировать, ты становишься тем же самым артистом, которому в литургии не место. Все это очень взаимосвязано, поэтому, как это ни странно, «Всенощная» Рахманинова своей божественной красотой выводит из молитвенного состояния, если звучит в храме. А на сцене, наоборот, преобразует в храм концертный зал.

**— В этой сфере, конечно, и сегодня существует какое-то недопонимание всех тех тонкостей, о которых мы сегодня с Вами говорили...**

— Вы помните, как Коллонтай прервал меня в этом фильме, не собираясь даже особенно углубляться? Он сказал: «Мне кажется, что тут мы несколько теряем чувство...» Чувство... Не «меры» он сказал — «вкуса». Вкуса, да. Я с ним согласился и дальше мы не стали разворачивать эти тезисы.

— Я запомнила, что он говорит в фильме: «Все, что мы ни говорим, это поверхностно». «Словно мы хотим зайти в дом, а там, может быть, нам и не рады...»

— А выход за пределы канона как раз в иконописи и назывался «ересь». А уж такие выбросы вольности как делал Шнитке — уже и вовсе дерзость невероятная. Например, он вернул в заупокойную мессу «Credo», и это абсолютно объяснимо, понятно, что арка возникает и т. д., но все равно это невероятная дерзость.

— Завершающим сюжетом в фильме была тема ускользающих премьер, связанных с алеаторикой, необыкновенными видами письма, как в «Baletto» Екимовского. Мне кажется, как раз в этой сфере многое не то чтобы изменилось, но уже позволяет воспринимать данное явление не как новаторство, а как пройденный этап.

— Да, безусловно.

— Как Вы думаете, что пришло взамен, например, с точки зрения форм?

— Я уже посетовал на то, что ничего принципиально нового и не пришло, потому что в любой такой новизне при ближайшем рассмотрении очень легко увидеть подготовку. Вот это как раз и есть то же самое «договаривание», попутная возможность из фона сделать рельеф. Все это вместе взятое — область поиска. И это было всегда.

— Я вспомнила, что Лигети в статье о новых формах в современной музыке<sup>13</sup> писал: один из главных признаков новой музыки заключается в том, что композиторы стали больше уделять времени предкомпозиционной работе. Главное — составить схему, план, рассчитать, то есть сделать все то, чем композиторы раньше не занимались. Они сочиняли тему и дальше вместе с ней жили.

— Да, конечно. А вот тот же Николай Николаевич Каретников, который, как я уже сегодня вспоминал, сам осваивал секреты нововенской школы, у него была такая замечательная фраза, которую он неоднократно при мне повторял: «Что такое нововенская школа? Нововенская школа — это творчество одного композитора, который родился под фамилией Гайдн, жил двести лет, по дороге неоднократно менял фамилию, он был Моцарт, он был Бетховен, он был Малер, он был Шёнберг, под фамилией Шёнберг он и умер». Потом он говорил: «А в чем, собственно, их единство? Их единство в венском методе, который был одинаковый и в первой венской школе, и во второй. Это искусство выдвинуть тезу и все последующее развитие вывести из нее».

Тогда мы начинаем понимать: а что такое побочная партия? Это

---

<sup>13</sup> Имеется в виду: Дьердь Лигети. Превращения музыкальной формы. Форма в новой музыке. Перевод с немецкого Юлии Крейниной / Дьердь Лигети. Личность и творчество Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; [Составитель Ю. Крейнина]. М.: РИИ, Б. г. (1993). 223 с.

производный контраст от главной, то есть из нее же выведенный! Самое внешне непохожее генетически выводится из своей противоположности. И вот как раз то, о чем Вы говорите, собственно, в этом русле может быть воспринято точно так же.

— **Если только вынести за скобки то, что потом произошло, например, «момент-формы» Штокхаузена, да?**

— Да, это уже другое.

Ну, и опять же, мы же сейчас вспоминаем дела давно минувших дней. Штокхаузен, — конечно, явление совершенно удивительное. Но сколько в нем недоговоренного! Поэтому на эти «проценты с капитала» сейчас довольно многие успешно реализуются.

— **Задам вопрос, который естественным образом возникает после просмотра фильма, хотя данная тема в фильме не обсуждается. Владимир Григорьевич Тарнопольский говорил, что те композиторы, которые отсюда уезжали, с собой увозили и тот мир, в котором жили. Поэтому дальше они не развивались. Вы согласны с этой мыслью?**

— Частично. Конечно, родимые пятна всегда останутся, и при любой косметике, так сказать, они будут проявлены. Все прошли через гоголевскую «Шинель», от этого никуда не денешься. Поэтому дальше возник вопрос о мере дозволяемого самому себе компромисса. И тут все повели себя по-разному. Одни композиторы действительно находили себя. Скажем, из тех, кто принял участие в фильме, больше всего к эмиграции был подготовлен Дима Смирнов. Он уже здесь «оседлал» Блейка как тему, которая ему дала именно в Англии, а не в какой-то другой стране точку опоры, и так дальше он вот эту самую пашню и возделывал.

Потом, все композиторы-эмигранты были так или иначе связаны с Эдисоном Денисовым, который им очень помогал. Этот отток за рубеж произошел не без участия Эдисона Васильевича.

А в какой степени они реализовали то, что могло быть реализовано здесь, трудно сказать. Это опять сослагательное наклонение, которое тут никак не уместно. Во всяком случае, те композиторы, которые остались, состоялись здесь ничуть не меньше, чем те, которые уехали.

В. Тарнопольский сейчас уже признанный мэтр, а не «искатель жемчуга». Думаю, что Владимир Григорьевич при создании «Студии новой музыки» получил такой ресурс, который он за границей не получил бы. Заказы — да, безусловно, но среды обитания он там бы не получил. Поэтому можно сказать, что за каждым из композиторов тянется свой шлейф, но тут уже мог бы состояться длинный разговор на совершенно другую тему.

— **Спасибо!**

## Литература

1. *Амрахова А. А.* Соколов А. С.: Печально я гляжу на наше поколение!.. // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 1 (41). С. 11–22. [https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023\\_1\\_%2841%29\\_2\\_Sokolov\\_Generation.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf).
2. *Антонов П. С.* Русская богослужебно-певческая культура начала XX века: вопросы интерпретации и исполнительские традиции (на основе фонозаписей). Диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. Москва, 2024. 242 с.
3. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Москва. 1966. № 11, 1967, № 1.
4. *Лакшин В. Я.* Мир Михаила Булгакова // М. А. Булгаков. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 5–68.
5. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы. Форма в новой музыке. Перевод с немецкого Юлии Крейниной / Дьердь Лигети. Личность и творчество Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; [Составитель Ю. Крейнина]. М.: РИИ, Б. г. (1993). 223 с.
6. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.
7. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Владимир Набоков; пер. с англ. [Е. М. Видре]. СПб.: Искусство-СПБ, Набоковский фонд [1998]. 924 с.
8. *Платонов А. П.* Котлован. Новый мир. М., 1987. № 6. С. 50–123.

## References

1. Amrakhova, Anna A. 2023. "Sokolov A. S.: *Pechal'no ya glyazhu na nashe pokolen'e!..*" *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Society for Music Theory*, no. 41, 11–22. [https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023\\_1\\_%2841%29\\_2\\_Sokolov\\_Generation.pdf](https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf). (In Russian). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2023.41.1.002>.
2. Antonov, Petr S. 2024. *Russkaya bogosluzhebno-pevcheskaya kul'tura nachala XX veka: voprosy interpretatsii i ispolnitel'skie traditsii (na osnove fonozapisey). Dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya*. [Russian Liturgical and Singing Culture of the Early 20th Century: Issues of Interpretation and Performing Traditions (Based on Phonographic Recordings)]. Dissertation ... PhD in Art History: 5.10.3. Moscow. (In Russian).
3. Bulgakov, Mikhail A. 1966, 1967. "Master i Margarita [The Master and Margarita]." *Moskva* [Moscow], no. 11, no. 1. (In Russian).
4. Lakshin, Vladimir Ya. 1992. "Mir Mikhaila Bulgakova [The World of Mikhail Bulgakov]." In *Collected works in 5 volumes*, vol. 1: 5–68. M.: Khudozhestvennaya literature. (In Russian).
5. Ligeti, D'erd'. 1993. "Prevrashcheniya muzykal'noy formy. Forma v novoy muzyke [Transformations of Musical Form. Form in New Music]." Translated and compiled by Yuliya V. Kreynina. In *D'erd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo* [György Ligeti. Personality and Creativity]. M.: RII. (In Russian).
6. Lotman, Yuriy M. 1995. "Roman A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»: Kommentariy: Posobie dlya uchitelya [Pushkin's Novel «Eugene Onegin»: Commentary: A Guide for Teachers]." In *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki* [Pushkin: Biography of the Writer; Articles and Notes]. Spb.: Iskusstvo-SPB. (In Russian).
7. Nabokov Vladimir V. 1998. *Kommentariy k romanu A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»* [Commentary on Pushkin's Novel «Eugene Onegin»], translated by [Ekaterina M. Vidre]. Spb.: Iskusstvo-SPB. The Nabokov Foundation. (In Russian).
8. Platonov, Andrey P. 1987. *Kotlovan* [The Foundation Pit]. *Novyy mir / New World*, no. 6: 50–123. (In Russian).

**Марина Валериевна Карасёва**

[marina.v.karaseva@gmail.ru](mailto:marina.v.karaseva@gmail.ru)

Доктор искусствоведения, профессор  
кафедры теории музыки Московской  
государственной консерватории имени  
П. И. Чайковского

**Marina V. Karaseva**

[marina.v.karaseva@gmail.ru](mailto:marina.v.karaseva@gmail.ru)

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Music  
Theory Department of Moscow  
P. I. Tchaikovsky State Conservatory

### **Стержень неизменности должен оставаться**

*(По прочтении интервью Александра Соколова журналу ОТМ о документальном фильме «Мысли вокруг премьеры»<sup>14</sup>)*

#### **Аннотация**

Статья написана в жанре метаанализа: она основана на разборе аналитических позиций, стиля мышления и философско-культурологических аспектов воззрений А. С. Соколова, отраженных в его интервью для Журнала Общества теории музыки. Также в тексте намечены линии продолжения очерченных в интервью вопросов, касающихся, в том числе специфики ряда когнитивных процессов как в музыкальном творчестве композиторов, так и в особенностях восприятия их сочинений слушателями.

#### **Ключевые слова**

Музыкальное творчество, музыкальное восприятие, проблемы внедрения инноваций в музыкальном образовании

### **The core of immutability must remain**

**(After reading Alexander Sokolov's interview with The Music Theory Society's Journal about the documentary «Thoughts around the premiere»)**

#### **Abstract**

The article is written in the genre of meta-analysis: it is based on an analysis of the analytical positions, thinking style, and philosophical and cultural aspects of A. S. Sokolov's views, as reflected in his interview for the Journal of the Society for Music Theory. The text also outlines the continuation of the issues raised in the interview,

---

<sup>14</sup> Этот текст изначально собирался быть отзывом на присланный из редакции материал. Последний же, взяв на себя роль триггера, неожиданно запустил процесс собственных размышлений рецензента на затронутые в интервью темы.

including the specifics of various cognitive processes in the musical creativity of composers and the perception of their compositions by listeners.

### **Keywords**

Musical creativity, musical perception, the challenges of innovation in music education

**В** профессионально выстроенном интервью, так или иначе, раскрываются характерные черты личности респондента. Когда интервью<sup>15</sup> дает доктор искусствоведения, музыковед, логично предположить, что основной разговор пойдет о композиторах, музыке и ее формах. В представленных читателю ответах и размышлениях раскрывается личность, в которой наряду с ожидаемым строгим профилем исследователя, музыкального аналитика, удивительным образом сочетаясь, проступают черты неспешного философа, культуролога — и ориентированного на результат менеджера-продюсера<sup>16</sup>.

В этом плане разворачиваемое пространство беседы ставит читателя если не в тупик, то в «http-ожидание»: хочется, чтобы текст немедленно превратился в гипертекст, то есть разросся по щедро намеченным векторам, подробнее о которых скажу ниже. Именно это можно поставить интервью в «вину» — и именно это, возможно, является его главным достоинством: хочется читать еще и еще.

Что ж, разговор, «цепляющий» читателя, вызывающий у него эффект «аддикции», в маркетинге — один из залогов успеха, в сфере же научных бесед, пока, скорее, редкость. Уже с этим обстоятельством можно поздравить как интервьюируемого, так и интервьюера, который смог упаковать свои тщательно отобранные (и сложные по уровню заложенных в них идей) вопросы в форму непринужденного разговора, вовлекающего и респондента, и читателя. Последнего не отпугивают музыковедческой терминологией, потому эта беседа будет интересна также и специалистам смежных гуманитарных областей, в том числе психологам и социологам. Коротко опишу, как именно достигается многоаспектность высказывания.

*Философско-культурологический* ракурс разговора отмечен постановкой ряда глобальных вопросов, среди которых:

— важнейшее размышление о том, что в творчестве (додумываем: рикошетом — и в социуме) есть норма, каковы ее пределы, есть ли они, обусловлены ли они определенным временным отрезком существования стиля;

— связанный с этим же вопрос о роли табу в творчестве (хочется спросить: действительно ли его присутствие столь необходимо?).

К счастью, четких ответов на эти вопросы мы не получаем: основной посыл автора, похоже, состоит в том, чтобы подтолкнуть читателя к самостоятельным

---

<sup>15</sup> Интервью опубликовано в Журнале Общества теории музыки № 2 (50), 2025 (прим. ред.).

<sup>16</sup> Думаю, что многогранность характера перешла к А. С. Соколову по наследству от его деда, Ивана Сергеевича Соколова-Микитова, если судить по сочинениям писателя и имеющимся о нем воспоминаниям.

рассуждениям. А специфика поставленных проблем такова, что главную ценность имеет именно процесс размышления, а не его результат. Ценность в бесцельности? Собственно, почему нет? Незавершенные гештальты, как известно, рискуют не отпустить тебя длительное время, и вот ты уже, возможно, экстраполируешь затронутую проблему на совершенно другой материал, переносишь ее в неожиданный контекст.

Иначе, в информационно-познавательном ключе позиционируются респондентом темы, касающиеся панорамы *социологических* и *исторических* ракурсов. Здесь автору есть что вспомнить самому: от непростых ситуаций с инновационным творчеством отечественных композиторов в 1960–70-е годы — к «болезненным» точкам «лихих девяностых» (когда ситуация с писанием «в стол» и с госзаказом кардинально трансформировались: кормящая рука госзаказа «приказала долго жить», а «писание в стол» фактически перестало быть, в том числе актом творческой борьбы за «композиторское достоинство»).

В описание исторических отрезков времени вплетен и *междисциплинарный* мотив. Размышляя о том, как инновации могут переходить в штампы, автор вспоминает о своем юношеском восприятии режиссерских экспериментов с «бейсбольным» осовремениванием классических сюжетов оперных спектаклей в шестидесятые годы<sup>17</sup>. Он описывает и свои стимульные (для формирования собственного аналитического стиля) впечатления от новых взглядов в литературоведении тех лет<sup>18</sup>.

При переходе к теме бытования музыки и музыкального творчества в наши дни Соколов усиливает в своей аналитике *когнитивный компонент*. Разговор ведется о том, утратило ли нынешнее поколение нечто в своей способности воспринимать и творить и *почему возможна сейчас ситуация, в которой композиторы запросто могут не воспользоваться* тем, чему их учат (а ведь раньше они, напротив, жадно добывали профессиональные знания, *помимо* тех, которые давались им в академическом обучении).

Говоря же об одном из новейших «поворотов винта» — области *медиамузыки* (в том числе, о Центре электроакустической музыки Московской консерватории), автор подмечает важную тенденцию к усилению роли визуального восприятия этой (а, возможно, и другой?) музыки. Интересна также (и, думаю, точно) мысль о феномене когнитивного процесса «обратного отслеживания» при слушании медиамузыки, когда [цитирую А. С.] «возникает вопрос “а что в это время делает музыка?” Но не “как отражается музыка на экране”».

Все это — любопытнейшие наблюдения над процессами, выросшими из предыдущих десятилетий и развивающимися сегодня на наших глазах.

---

<sup>17</sup> Мнения по этому вопросу до сих пор разнятся, но лично я соглашусь: то, что казалось интересным в театре в «бунтарские» шестидесятые, сейчас нередко и во многом становится «реверансом» устоявшимся шаблонам.

<sup>18</sup> На материале булгаковского «Мастера и Маргариты», одного из лакомых «запретных плодов» того времени, с которого и пошла традиция «разбора» текста романа на цитаты (в духе современных «мемов»).

Созерцательно-отрешенный взгляд музыковеда-аналитика совершенно свободно в течение всего интервью переходит в легкий, с лукавинкой (а иногда и «лазерный») прищур практичного *предпринимателя*, твердо стоящего на земле.

Начало интервью звучит в «оттенках лидийского» — этот «улыбчивый» лад слышится мне в воспоминаниях Соколова про избранный им исконно отеческий способ «развязывания языков», собранных в свое время для беседы композиторов: за рюмкой в Доме творчества. Предприимчивость, опирающаяся на заветы классика: «Мы артисты, наше место в буфете».

Менеджерский оттенок просвечивает и в рассказе о том, как и зачем создавалась в Консерватории «Студия новой музыки»: «Мы учитывали разные стороны жизни: и идеальную, духовную, и чисто материальную, профанную. Если так строить этот процесс, тогда, на самом деле, больше шансов создать коллектив европейского уровня».

Если потенциальная «гипертекстовость» считывалась при самом первом знакомстве с интервью, то нечто другое в нем вызывало смутное ощущение непривычности: что-то в этом тексте для меня не сходилось. Перечитывая «исторически-мемуарную» часть рассказа респондента, я вдруг поняла: текстологический анализ его высказываний воссоздает психологический профиль, более типичный для людей *иной* возрастной категории. Вырисовывается портрет деятельного человека *средних* лет (в соответствии с этим, умеренно консервативного, но ориентированного на будущее), достаточно закрытого и вовсе не склонного ностальгически «съезжать» в своих воспоминаниях на темы того, «как молоды мы были, как верили в себя» (хотя информационный повод этого интервью как раз вроде бы и располагал к тому, чтобы рассказать молодежи о «траве, которая в то время была на два тона зеленее»).

Что греха таить — почти все мы, родившиеся не вчера (и многие из нас значительно позже, чем наш респондент, «прихвативший» при рождении аж первую половину прошлого века), иногда позволяем себе в воспоминаниях эту «упойтельную нотку», не всегда и не вполне осознавая уровень ее банальности в общем информационном контексте. Так что вовремя поставить вместо этой «нотки» паузу, пожалуй, дорогого стоит. Молодость проходит — ее артефакты остаются. И этого, пожалуй, достаточно.

---

Аппетит приходит во время еды, особенно, когда на столе так много всего. Конечно, хотелось бы, чтобы автор, например, более подробно развил свою мысль о том, что именно было утрачено нынешним поколением — и в способности воспринимать, и в умении творить. Интересно было бы узнать, что думает музыковед-аналитик о роли рукописного нотописания в процессе сочинения современной музыки. Ну и, возможно, услышать из его уст предположение о том, как будет развиваться композиторское творчество в эпоху пресловутого «ИИ», который как гидра (а вдруг она неядовитой породы?) на наших глазах поднимает свои головы в самых разных областях человеческой деятельности.

Впрочем, требовать этого от респондента сейчас, наверное, то же самое, что просить профессора (вспомним известный фильм Э. Рязанова конца 1950-х годов) в

карнавальную ночь прочесть лекцию на тему «Есть ли жизнь на Марсе». Жизнь сама продемонстрирует нам новые повороты, в том числе и стилевые. Пока же, предвкушая просмотр отснятого А. С. Соколовым полвека назад документального (и уже исторического) материала<sup>19</sup> о композиторах в большинстве своем из поколения так называемых «беби-бумеров»<sup>20</sup>, стоит поставить этому интервью «лучше всего, конечно, пять звездочек» (цитируя фразу из той же комедии).

И о серьезном — быть может, о главном. «“Всенощная” Рахманинова своей божественной красотой выводит из молитвенного состояния, если звучит в храме. А на сцене, наоборот, преображает в храм концертный зал», — делится своим сокровенным ощущением А. С. Соколов. Все верно: и мурашек не обманешь, и облик храма в нашем внутреннем восприятии бывает разным.

Цитируя одного из священнослужителей, рассуждающего об изменениях и неизменности в духовной музыке, Соколов выделяет его слова о том, что неизменность помогает дистанцироваться от искушений, которые надо избегать. Вот тут-то мне как раз и хочется заняться экстраполяцией: в некотором роде, тому же самому служит и наше консерваторское образование в России.

Формы разнообразия неизбежно меняются — стержень неизменности должен оставаться. Эту теорему точно знает и много лет успешно доказывает нынешний предстоятель нашего музыкального храма — Московской консерватории.

---

<sup>19</sup> Ссылка на телевизионный фильм «Мысли вокруг премьеры»:  
<https://rutube.ru/video/b56616439b8b3052e7867f508d981eac/?r=wd>.

<sup>20</sup> Так «игриво» именуют это поколение в соответствии с существующей классификацией. Любопытной реминисценцией или «аркой времени» стало — почти через полвека после этого режиссерско-продюсерского опуса молодого Александра Соколова — его участие в продюсировании документально-художественной полнометражной ленты «В поисках гармонии» режиссера Сергея Уварова, посвященной творчеству молодых композиторов из поколения «миллениалов». Премьерный показ фильма состоялся в 2023 г. на 45-м Московском Международном кинофестивале.